

O Cinema Submetido à Representação do Real

Trajetória e Formas de Expressão

Fernando Serzedelo de Almeida

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Especialidade: Cinema e Televisão

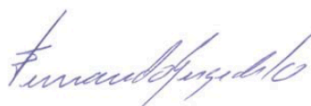
Setembro de 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em *Ciências da Comunicação, Especialidade de Cinema*, realizada sob a orientação científica da *professora Maria Irene Ângelo Aparício*

DECLARAÇÕES

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Fernando Serzedelo Almeida

Lisboa, 26 de Setembro de 2019

Declaro que esta dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,



Maria Irene Ângelo Aparício

Lisboa, 27 de Setembro de 2019

O Cinema Submetido à Representação do Real

Trajectoria e Formas de Expressão

Fernando Serzedelo Almeida

[RESUMO]

A motivação deste dissertação é a questão sobre como e porquê a representação do real afeta a arte cinematográfica. Fazemos um diálogo com a fotografia para chegarmos ao cinema, recorrendo à sua história e a vários movimentos artísticos, que colocam esta questão aparente e que contextualizam o objeto de estudo. Através dos meios técnicos e artísticos que um cineasta dispõe e reinventa discutimos como estes são usados para representar ou se afastar do real. Por último este estudo reflete sobre aspecto da percepção do espectador e sua expectativa como uma etapa final para o entendimento do real representado. Como entendimento final mas não conclusivo a representação do real no cinema está mais próxima de uma modulação do que estaria de uma reconstrução

Palavras Chave: real, reprodução, epifania

Cinema submitted to the representation of the real

Trajectory and forms of expression

Fernando Serzedelo Almeida

[ABSTRACT]

This dissertation is based on the question of how and why the real and its representation has affect the cinematic art. We make a dialogue with photography to arrive at the cinema using its history and various artistic movements that raise this apparent issue and contextualize the object of study. Through the technical and artistic means a filmmaker has and reinvents we discuss how these are used to represent or move away from the real. Finally this study reflects on aspect of the viewer's perception and expectation as a final step for understanding the represented reality. As a final but not conclusive understanding, the representation of the real in cinema is closer to a modulation than would be to a reconstruction.

KEYWORDS: real, reproduction, epiphany

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: A fotografia e o cinema	
1.1. Fotografia:introdução à questão da representação do real no cinema.....	04
1.2. Cinema.....	08
CAPÍTULO 2: Contexto Histórico	
2.1 Clássico Hollywoodiano.....	10
2.2 Expressionismo, o Surrealismo e o Sonho.....	11
2.3 O Formalismo e o Realismo.....	15
CAPÍTULO 3: Arte e Cinema.....	19
CAPÍTULO 4: Os Meios que o Cineasta Dispõe	22
CAPÍTULO 5: Os ditos Documentários.....	28
CAPÍTULO 6: O Espectador e a Verossimilhança.....	33
CAPÍTULO 7: Considerações Finais.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44
FILMOGRAFIA e OUTROS.....	46

INTRODUÇÃO

A história do cinema pode ser contada através da sua relação com o real, quer seja tentando afastar-se ou aproximar-se dele.

Como e porquê a representação do real influenciou o cinema ao longo dos tempos? ou poderemos dizer que a história do cinema pode ser contada através de sua relação com o real?. Esta é a questão que vamos discutir nesta dissertação. Seja na tentativa de o representar ou de o negar, o real, de certa forma, conscientemente ou não, pautou e pauta o trabalho dos cineastas. Partindo desta premissa, escolhemos alguns tópicos, que não esgotam o assunto, mas tentam através, da história, da arte, dos predicados inerentes ao cinema, dos meios técnicos e artísticos disponíveis, entre os quais os chamados documentários e da perspectiva do espectador e da verossimilhança, pensar esta questão e provocar quem faz, quem estuda ou quem só assiste cinema.

A íntima relação do cinema com a aparência da realidade, como refere Jean-Claude Bernardet, não se dá só pelo fato de a câmara, através das lentes, captar o real ou da sua essência reprodutiva em relação ao que o nosso olhar capta. Apesar de este processo mecânico, ótico, químico e ou eletrónico, ser inerente ao cinema, a representatividade cinematográfica continuou respeitando na sua maioria das vezes o código iconográfico de uma determinada sociedade. Por exemplo, outras lentes poderiam ter sido criadas além das Olhos de Peixe e criado assim um “novo real”. Mas isso não aconteceu e este fato, diz Jean - Claude Bernardet “ ... deve-se, provavelmente, não à impossibilidade de criar um novo espaço, mas porque o cinema não quer se afastar da sua “linguagem de mundo” e de suas atividades narrativas. “ (Bernardet:2007,p.288) .

As carências do cinema, segundo Christian Metz no que se refere à reprodução da realidade, como por exemplo a ausência de uma terceira dimensão, ou pelo menos de uma reprodução fiel ao que olho humano capta fora da sala de

cinema, é paradoxalmente uma oportunidade para a manifestação artística do cineasta. Cabe a ele compensar a falta da terceira dimensão, dos cheiros, do tato, da interação orgânica, através de sua sensibilidade e dos meios técnicos disponíveis.

O cinema depende do aparato mecânico e eletrônico e assim a representação está sempre inerentemente ligada ao representado, segundo Robert Stam “o cinema materializa um desejo profundamente enraizado de substituir o mundo por seu duplo” (Stam:2013, p. 93) .

É no espaço deixado por esse paradoxo dos “defeitos” do cinema, onde como já vimos existe a possibilidade da manifestação artística, onde aparece o olhar, a interpretação, o recorte do real pelo cineasta, transformando o que é captado pela lente e depois editado em uma ficção. “Entre o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte “ (Pudovkin, V.I., 1970, Film Technique APUD Xavier, Ismail, p. 54)

Robert Stam se refere a Bazin para dizer que “ o realismo tem menos a ver com adequação mimética literal entre a representação fílmica e o mundo lá fora, do que com a honestidade de testemunho da mise en scène” (Stam: 2013, p. 95). O “mundo lá fora “ sempre será manipulado pelo cineasta. Não estamos a falar de uma manipulação leviana, com alteração dos fatos ou representações desonestas, mas de uma inevitável manipulação que se dá do simples fato de escolher um determinado angulo de câmara, até à escolha de uma determinada música, que também significará algo.

A honestidade do cineasta na proposta de representar o real, pode muitas vezes ser considerada ambígua, visto que conscientemente ou não o ponto de vista sempre vai estar lá.

Patricio Guzmán dá o exemplo de Claude Lanzmann, que ganhou a confiança de um chefe de campo de extermínio nazista e sem ele saber gravou o audio da conversa. Em outro exemplo, o próprio Guzman quando filmava *A Batalha do Chile*, como ele mesmo diz, fingia ser um jornalista de direita para filmar as assembléias

dos adversários de Allende. Guzman diz que no meio jornalístico isso chama-se direito à informação, o que segundo ele é algo bastante ambíguo. Outro exemplo, que pode também ser eticamente questionado, é o estilo de Werner Herzog que diz que primeiro filma e depois pede autorização, um estilo “pé na porta”. É uma área muito delicada, que Guzman sugere deixar a critério de cada um e diz que o fato é que os cineastas não têm o monopólio da ética, esta não é maior nem menor que a ética de um médico, advogado ou juiz.

A ambiguidade é comum à arte e ao real, e por isso o cinema é visto como a “arte do real”. Se a realidade é ambígua e sua representação é inerente ao cinema, ele inevitavelmente também o é, como o é também a arte.

Ismail Xavier reafirma esta hipótese através de um consenso entre Bazin e Mitry, no qual a ambiguidade não é uma característica mandatária da arte, ela é inerente à própria realidade, ser fiel ao real significa ser ambíguo. E assim apesar do recorte feito pelo cineasta, a realidade representada não é definitiva, nem para ele e nem para quem a assiste. Visto que a ambiguidade faz parte da arte cinematográfica e da própria realidade, quer seja através de recursos de linguagem de câmara, como planos sequências e profundidade de campo, onde o espectador poderia escolher seu próprio “foco”, consciente ou inconscientemente, ou através do próprio diálogo, ou da “mise en scène”, diferentes realidades podem ser captadas.

Como lembra Guzman a simples presença de uma equipe de filmagem inevitavelmente interfere na realidade, tende a provocar, sem intenção, uma atuação nos personagens a serem filmados. Ela provoca uma nova realidade, não mais só a realidade alternativa surgida simplesmente do olhar do observador, mas também a nova realidade do comportamento do personagem, provocada pela ostensiva presença da equipe de filmagem.

1 - A fotografia, o cinema e a representação do real

1.1 Fotografia: introdução à questão da representação do real no cinema

Para pensarmos a fotografia e o cinema na questão de representação do real, de quais seriam suas diferenças neste aspeto, primeiro recorremos a Roland Barthes que diz que apesar do cinema em última estância poder ser considerado ‘uma fotografia animada’, nele o ter-estado-lá seria substituído por um estar-lá, e que a fotografia apesar das ambições às vezes artísticas, esta possibilitaria conhecer mensagens sem código.

Em um jornal ou em uma revista o texto e a programação visual são vertentes sociais, sujeitos às características do homem normal e do homem social. Porém, a fotografia por ser considerada como uma estrutura original, um objeto autónomo, porém não separável de seu uso, como alerta Roland Barthes e por esse motivo ele propõe que façamos uma análise em cada estrutura separadamente, da linguagem e da fotografia e só quando estiver esgotado este estudo isolado, aí sim partir para o entendimento de como estas se completam entre si.

Em geral a fotografia da imprensa ou jornalística, representa o real, independente de perspectivas diferentes, escalas e cores, os objetos e seus signos não teriam sido transformados, não teria havido um intermediário, um código mediador e mesmo assim é uma representação mas “ela é pelo menos seu análogo perfeito e é precisamente esta perfeição analógica, que perante o senso comum define a fotografia” (Barthes, p.14).

A fotografia jornalística a princípio não teria a questão da interpretação, como se o denotado estivesse isento de conotação, inclusive seu possível texto de apoio

seria dispensável visto que este poderia-lhe tirar este estado puro, ou seja a expressão linguística agregaria uma conotação.

Porém este fator, que o senso comum atribui à fotografia de imprensa, ele próprio tende a ser um mito, a própria mensagem da fotografia da imprensa pode também ser conotada, visto que ela também está sujeita à escolha de um editor, a um possível reenquadramento e à cultura de quem a vai receber, que por si só já estará sujeito a determinados signos e consequentemente a códigos de conotação. O paradoxo fotográfico, a que se refere Roland Barthes, é exatamente a existência de duas mensagens fotográficas, uma sem código, onde o objeto denotado estaria intocado e outra com código que iria para o campo da arte. A codificação do análogo fotográfico, através da escolha, tratamentos técnicos, pose, enquadramento, entre outros, resulta em uma nova interpretação da mensagem, uma conotação, que é ainda profundamente alterada pela cultura de quem a recebe, como já vimos anteriormente e ao que voltaremos a falar aplicado ao cinema.

Roland Barthes sugere que a análise dos códigos de uma determinada sociedade talvez a defina melhor do que a análise de seus significados.“ Hegel definiu melhor os antigos Gregos ao delinear a maneira como eles faziam significar a natureza, do que ao descrever o conjunto de seus sentimentos e crenças sobre este assunto” (Barthes, p.25)

A utopia de uma mente livre da influência de uma determinada sociedade, que não seja pautada por um inconsciente coletivo, pode ajudar em como uma fotografia poderia ter a mesma conotação para todos os tipos de observadores. Pensadores como Kracauer, ao qual nos referiremos algumas vezes, que nasceu em 1889 em Frankfurt, mas que sua condição de viajante e emigrante forçado devido à perseguição dos judeus, deu-lhe uma visão cosmopolita, isenta de regionalismos, mais perto da mente livre e que segundo Carlos Machado, confere não só a Kracauer, mas também a Walter Benjamim, outro “ intelectual nômade”, uma atualidade pouco comum.

A história da fotografia e do cinema sempre foi regida também pela

tecnologia. Vários movimentos artísticos. como o cinema verdade do final dos anos 50, onde o surgimento de equipamentos de captação de som portáteis, câmeras leves e confiáveis, permitiu a um grupo de cineastas, do chamado filme documentário, ir para a rua gravar o real, som e imagem com o enfoque na captação e não na montagem, questão esta em que nos aprofundaremos mais adiante.

Foi também a tecnologia, ou suas restrições, que no início da fotografia associaram esta sempre à morte. Devido à baixa velocidade do obturador qualquer movimento deixava a imagem de uma pessoa borrada e logo na primeira captura de Louis- Jacques-Mandé- Daguerre, em 1838, um homem engraxando seus sapatos mexeu-se na fotografia pareceu como se “ metade dele estava sumindo”, era a morte manifestando-se. O obturador foi considerado como uma guilhotina que separava momentos fixos da inevitável passagem da vida, a fotografia antecipava a inevitável morte.

Seria inimaginável que no início do século XX, pelo senso comum, que a máquina fotográfica, como já vimos anteriormente, viria a se tornar a representante do real, da imagem sem conotação. Neste caso a tecnologia e a atualização cultural do observador foram os fatores mais marcantes e não tanto a interferência do artista.

Segundo Ulrich Baer, Walter Benjamin estava entre os primeiros que associou a foto com a morte, mas foi ele também que mais tarde desenvolveu uma nova teoria que “ abria uma nova janela”, deslocando a essência da fotografia como referência principal ao tempo e não necessariamente ao seu objeto ou motivo. Segundo o autor, Walter Benjamin abriu a possibilidade para uma associação com um fim diferente do que seria a morte. A fotografia, enfatiza Ulrich Baer, revela o tempo não como um inevitável caminho para a morte, mas abrindo uma possibilidade para o nosso olhar sobre o momento vazio do presente como algo aberto à transformação. Ele nos abre a possibilidade para uma nova visão da primeira fotografia de Daguerre, o blurry man não estaria sumindo da vista e conseqüentemente do tempo e da vida e sim estaria nascendo para o futuro. Ulrich

Baer no seu texto - *The Shutter's Suspension of Time: Toward a Democritean Theory of Photography*, resume dois importantes aspetos conceituais para entender as nuances do proposto entendimento. Primeiro que a noção do tempo como algo contínuo e unidirecional, do passado para o futuro e como uma sucessão de eventos ligados uns aos outros deve ser suspensa. Em segundo, sobre a possibilidade de conhecer mensagens sem códigos, que a fotografia como mera representação ou documento tem que ser abandonada em troca de um entendimento da fotografia como algo performativo, que a relação da fotografia com o tempo não precisa ser mais entendida como a interrupção, através da câmara, do “ flow” do tempo. Ele menciona que vários grandes fotógrafos exploram esta abertura à possibilidade de uma transformação do futuro e neste casos as suas fotografias poderiam ser entendidas em duas direções: tem alguém vindo ou indo ? Entrando no trem ou saindo? Montando ou desmontando?se limpando ou sujando?, opções de leitura da mesma natureza da que Baer já tinha identificado em Benjamin em relação à foto de Daguerre.

O que é importante, seja qual for o conteúdo da foto ou seu assunto, é que a noção de vazio em sua essência continue vazia e aberta a transformação.

Por fim Ulrich Baer nos diz que devemos olhar as fotos como um convite a aprender a ver e que não honramos este convite nos imaginado na cena, nem reduzindo o poder da imagem à técnica ou à arte do fotógrafo, ou à carga social ou histórica que o originou. A honramos quando entendemos que nos oferece um refúgio a um tempo que está radicalmente em mudança, sempre aberto à transformação, um depois indefinido. Seria uma permissão para insistirmos na prerrogativa de desejar este espaço para pensar, comunicar e criar e não ceder a este “ in - between” como uma representação do que presumimos já saber.

Assim também a representação do que passou, do que se passa e do que se passará também é ambíguo e portanto real.

1.2 Cinema

Entretanto no cinema, como enfatiza Ismail Xavier, não precisamos supor ou imaginar o que sucederia, o movimento nos escancara a realidade do que sucede.

Segundo Metz, o movimento não é material, ele é visual, e neste caso a simples reprodução de sua visão lhe confere um grau de realidade que a fotografia por exemplo não possui. É a imaterialidade do movimento que confere ao cinema uma sensação do real, “ ... ele se oferece à vista nunca ao tato, por isso pode aceitar dois graus de realidade fenomenológica, a verdadeira e a cópia” (Metz:2007, p. 22) .

Se na imagem fotográfica a reprodução mecânica ou digital nos leva para o mundo real, não como em uma pintura, no qual o objeto denotado é “ processado” pela mente do pintor e inevitavelmente a conotação fica evidente, no cinema, segundo Ismail Xavier, esta questão da indexicalidade, ou seja a impressão da realidade, é ainda maior “ ...dado o desenvolvimento temporal de suas imagens ...” (Xavier:2012, p. 18).

Metz se refere também a uma lei geral de psicologia que diz que se o movimento é percebido ele é geralmente percebido como real. A impressão da realidade vivida pelo espectador, é segundo Metz um dos mais importantes problemas da teoria do filme .

Assim a forte impressão de realidade do cinema vem do fato de os contornos gráficos precisos e a presença do movimento coexistirem e assim conseguirem construir um mundo diegético crível. Metz, para tornar mais evidente a forte característica do cinema no que diz respeito à impressão da realidade, cita também o exemplo do teatro “ onde o material real demais afugenta a ficção...” e é na ficção que é criado um universo diegético onde o espectador, o público “ embarca” neste nova realidade, como se ela fosse um espelho da vida. Metz cita também o caso da pintura realista, “onde materiais pobres demais, quanto aos índices de realidade, acabam por não ter força suficiente para constituir e sustentar

um universo diegético“.

“O segredo do cinema é também isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e assim, atualizar o imaginário a um grau nunca alcançado“ (Metz, p.28)

A captação do real não é possível simplesmente pela parte técnica da câmara, ele requer uma interferência, um olhar, ou melhor essa interferência é inevitável e assim sendo é bom que seja consciente de seu significado. Muitas vezes o que assim é explicitado pela câmara nada mais é do que um suporte para dizer algo.

É o invisível que muitas vezes melhor representa o real. Como disse o professor João Mário Grilo, “a vida que está perto de nós mas que não a vemos “ dando o exemplo do filme de Federico Fellini, La Estrada e concluiu: “ o importante não é o que os personagens fazem, mas sim o que revelam “ .

“... A estrada da vida (la Strada), é quando o cinema toca aqui na sua plenitude, que é ser a arte do real” (Coutinho:2017, p. 21)

Segundo Theodor Adorno o mesmo acontece em relação à literatura, onde para um romance dizer como realmente as coisas são, ele teria que evitar reproduzir a fachada do real e assim evitar cair na armadilha desta fachada, uma representação superficial e distorcida do real.

Ou seja cabe sempre ao cineasta, se for o caso de intencionalmente querer reproduzir ou referenciar o real, fazer escolhas, recortes para representá-lo e evidenciá-lo, mas como diz Bazin será sempre uma interferência.

“Para conseguir filmar o real , segundo Bazin, é preciso tanta interferência como para filmar qualquer fantasia: o automatismo da câmara pode ser necessário, mas não é suficiente, pois ele sozinho não capta o real.” (Coutinho APUD Bazin;:2017, p. 22)

2 - Contexto histórico

2.1 Clássico Hollywoodiano, uma breve introdução

A questão da representação do real tanto na literatura como no cinema foi através do tempo alterando o foco. Surrealismo, neo-realismo, realismo poético, realismo subjetivo são alguns dos movimentos de linguagem cinematográfica que surgiram em torno da representação do real, quer seja por aproximação ou por negação.

O cinema realista clássico hollywoodiano, usava uma linguagem, um estilo que era ditado em sua maioria por parâmetros de movimentação de câmara, de sonorização e montagem e que segundo Stam proviam uma aparência de continuidade espacial e temporal. Stam detalha que essa continuidade era alcançada através de uma sequência programada de enquadramentos que ia do plano conjunto, para o plano médio e por último para o primeiro plano (grande plano), a passagem de tempo era feita por fusões e efeitos de íris, a regra dos 30º em relação a uma posição de câmara um, para uma posição de câmara dois, para assim tornar o corte, a montagem mais suave, raccords clássicos de campo e contra campo, inserts para encobrir descontinuidades além de formas para sugerir a subjetividade. Uma filmografia, um jeito de filmar, possível de ser ensinado nas escolas de cinema, como uma cartilha a ser seguida. Stam enfatiza ainda uma importante característica do cinema realista clássico onde os sinais de sua produção não eram percebidos e assim “os espectadores eram persuadidos a tomar por traduções transparentes do real o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos” (Stam, 2013)

2.2 O Expressionismo, o Surrealismo e o Sonho

O expressionismo, rejeitava a aparência realista, à qual de certa forma o cinema está vinculado. A partir do final da primeira guerra mundial e até ao início dos anos 20, o cinema queria definitivamente ser considerado como uma arte e tentou afastar-se da perigosa mera reprodução da realidade, do qual era acusado. A interferência se dava acentuadamente no material a ser filmado, no cenário, figurino, maquiagem e na atuação. Segundo Ismail o expressionismo ficou com o rótulo de uma arte que reduzia “... a câmara ao simples papel de registro e a montagem a nada e que Kracauer, Moussinac e Epstein concordavam que não seria legítimo basear a estética do cinema no material a ser filmado.

Neste período, como reação ao materialismo, o mundo ocidental vivia um “acordar espiritual”(Ismail, p.103). A alma era o centro das atenções, o caminho espiritual, o invisível era o que interessava e Ismail situa o cinema nesse contexto. Os cineastas do expressionismo queriam “ir além da linguagem”, “o lugar do não discurso”. O filme se concentra nas coisas “essenciais” as quais representarão a alma humana. “tal cinema não discursa, nem sequer fotografa; ele tem “visões” (Ismail, p. 103).

No cinema surrealista, segundo Ismail Xavier, seus cineastas, achavam que o mundo retratado por eles, um mundo surreal, era mais real do que o real captado e organizado pelo nosso senso comum. Portanto também os surrealistas eram pautados pela representação do real, neste caso chegando quase ao extremo de subverter o real do senso comum, mas de qualquer forma para melhor representá-lo.

O chamado “cinema onírico” ou surrealismo cinematográfico, que segundo Ismail, a princípio pode não parecer mas também almeja representar o real, não de uma forma natural e não recorrendo às características do expressionismo, mas tentando mostrar a carga afetiva do objeto filmado, usando também a linguagem da câmara e não só a manipulação do material a ser filmado. Ismail cita o exemplo de Buñuel, um dos representantes do surrealismo, em relação ao copo. Um copo que

é visto e sentido de acordo com o seu observador, deixou de ser somente o copo que quebra, que é lavado, perdeu a leitura que seria comum a todos. Este objeto carregado de afetos é o que interessa a Buñuel, ele que é o verdadeiro real .

Com a divulgação da psicanálise os sonhos foram assumindo um papel central nas artes visuais no início do século XX, “o trabalho do sonho começa com conceitos abstratos e termina com um desenho” (Gamwell, 2000, Tradução livre) e assim segundo Lynn Gamwell o modernismo foi dominado e definido pela analogia dos sonhos. Mais de 200 curtas mudos, Americanos e Franceses, pré-primeira guerra mundial estavam ligados aos sonhos, Georges Méliès e Victor Chomom são dois exemplos de cineastas desse período.

Provavelmente pouquíssimos cineastas e artistas em geral leram Freud, mas a maioria deles frequentava os bares, cafés e rodas de intelectuais em Paris, onde os debates giravam em torno da natureza do inconsciente da mente, da hipnose e da análise dos sonhos. Foi como se de repente todos tivessem tomado consciência que sonhavam e que esses sonhos eram tudo que eles precisavam para se inspirarem nos seus trabalhos, eles mesmo acessariam seus sonhos, “a inspiração estava dentro deles “(Gamwell, trad livre) .

Os Dadaístas manipularam diversas técnicas desenvolvidas por Freud, para trazer o inconsciente para o consciente, para produzir suas obras, Eles acreditavam que o “processo pelo qual o inconsciente produz um sonho - The Dream Work - é análogo ao processo pelo qual um artista cria metáforas e outras formas simbólicas” (Gamwell, 2000, Trad Livre).

Estas técnicas foram também fundamentais para o surrealismo e é uma das principais influências da psicanálise na arte moderna.

Luis Bunuel, com a participação de Dali, representaram, com bastante ênfase o processo do sonho e não só a sua descrição, no filme da dupla, *Un Chien Andaluz*, o Dream Work é a grande inspiração.

Porém Freud não estava interessado nesse casamento das artes com a psicanálise. O filme de Georges W Pabst, *Secrets of a Soul*, que fala de um sujeito imponente, que tinha fobia de facas e é curado através da interpretação dos

sonhos, tinha como consultores vários discípulos de Freud e é um exemplo de sua aversão a este casamento. A psicanálise era classificada por alguns como pseudo ciência e a subjetividade inerente a este tipo de expressão não ajudava Freud na tentativa de consolidá-la como ciência.

Para Freud os conceitos psicanalistas, como a representação de um desejo, não poderiam ser representados em filmes, ou qualquer outra forma de arte, ele dizia que as representações psicanalistas não podiam ser representadas em imagens “ (APUD Gamwell). O sonho no processo psicanalítico era o ponto de partida, o sonho lembrado era material para ser trabalhado com o sonhador e não um fim em si próprio. O que interessava a Freud não o “ manifest content “ do sonho, sua representação literal, que era o que a arte espelhava, o que lhe interessava era o seu “ latente content”, o significado oculto. O uso dos conceitos dos sonhos sob o prisma psicanalítico nas artes se tornou uma ameaça para fundar os alicerces da psicanálise como uma ciência médica.

Freud percebeu que os surrealistas estavam mais interessados no drama dos sonhos, no potencial das imagens, somente como uma nova fonte de inspiração, do que propriamente na sua interpretação.

É o sonho uma representação do real? uma experiência real? o vivemos: sofrendo, chorando, rindo, criamos cenários fantásticos e reproduzimos outros conhecidos. Esta mesma ilusão, de estarmos contidos no sonho, o cinema realista clássico Hollywoodiano, visto anteriormente, também o fazia, “ ... eliminando a distância entre o espectador e a obra de arte ...” (Xavier, p. 22 APUD Balazs) e assim cria a ilusão que o espectador está dentro da tela, assim como no sonho, somos absorvidos inconscientemente.

É importante ressaltar a diferença do uso dos sonhos nos filmes de Bunüel com a analogia feita em relação aos filmes clássicos Hollywoodianos, Bunüel usava o chamado DreamWork como ferramenta e forma de linguagem.

Ao mesmo tempo “a arte baseada na visão psicanalista de Freud não dava espaço à transcendência e à uni presença que a arte religiosa ou mítica oferecia “ (Gamwell, Trad Livre) e esta limitação ao universo humano incomodava vários

artistas, era um obstáculo para uma maior aproximação entre a arte e a psicanálise e é neste fator que reside a importância de Carl Jung na arte, seu novo entendimento abriu espaço para o anseio da expressão deste grupo artístico, ainda usando as ferramentas da psicanálise.

Jung trouxe o conceito do inconsciente coletivo, marcado por uma série de imagens primordiais, os arquétipos, se fundamentou na mitologia e na religião, os sonhos seriam uma ligação entre o individual e o coletivo. Agora para se interpretar um sonho, além de ser necessário conhecer a história do sonhador, como já dizia Freud, era necessário conhecer também sua situação atual, a história da mitologia e religião.

“ Os mitos são eternos símbolos que todos deveriam usar para expressar os conceitos psicológicos básicos. Eles são os símbolos dos mais primitivos medos e motivações da humanidade, podem ser os Gregos, Aztecas, Nórdicos ou Egípcios. A moderna psicologia ainda os identifica constantemente nos nossos sonhos, na nossa linguagem e na nossa arte, mesmo com todas as mudanças nas atuais condições e modo de vida “(Rothko, Mark APUD Gamwell) .

A liberdade para os os artistas, através da transcendência religiosa ou mítica, trazida por Jung e que atraiu vários artistas, também afastou outros. Um grupo de artistas, também interessados em expressar o inconsciente, identificaram-se mais com os conceitos de Lacan, para o qual o inconsciente era estruturado como linguagem e sem o viés religioso. Lacan e Salvador Dali “se reuniram para promover a idéia que os sintomas neuróticos, sonhos, arte surrealista e paranóia como visões do mundo, eram produções do inconsciente lutando para criar um coerente cenário de realidade” (Gamwell, Trad Livre).

Se os sonhos pudessem ser projetados em uma tela, uma revelação pura do “manifest content”, sem interferências da sua verbalização por parte do sonhador, ainda assim seriam uma representação e a investigação do seu significado latente, que poderíamos chamar de real, estaria a cargo da subjetividade, um resultado

ambíguo. Neste caso hipotético, o invisível em primeira estância se tornaria visível, porém seria uma armadilha visto ser ele também uma representação e neste caso através de códigos particularizados.

Pasolini, como diz Leonardo Della Pasqua (2016) no seu texto o *Sonho de Accattone*, foi dos cineastas que mais tentou seguir os ensinamentos de Freud. Pasolini não se limitou a usar os sonhos apenas como inspiração, ele leu o livro de Freud e tentou não ficar só na representação do sonho, ele tinha pretensões de investigar seu lado oculto, invisível, não se interessava só no seu lado manifestado, ou seja no seu lado visível do qual fazia parte a própria memória de Pasolini. Um dos filmes de Pasolini que mais representa esse movimento interno é o *Accattone*, onde através de um processo ao contrário, manifesta em um sonho do personagem, suas angústias e seus desejos, seguindo várias premissas de interpretação dos sonhos de Freud, como a direta influência no sonho dos fatos do próprio dia e alguns elementos de sonhos considerados típicos, como o simbolismo da ponte. Um processo ao contrário porque este sonho foi construído pelo consciente de Pasolini, mas simulando a sua manifestação em imagens do inconsciente do personagem e “onde havia um pensamento uma imagem se instala” (Pasqua, 2016).

Leonardo Della Pasqua, menciona outros cineastas que mudaram seu modo de produzir artisticamente em função dos estudos sobre os sonhos, cineastas como Woody Allen, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, David Lynch, Frederico Fellini e Nanni Moretti, “a eles interessava as possibilidades que as imagens oníricas davam às histórias” (Pasqua, 2016).

2.3 Formalismo e Realismo

Eisenstein, resistente à narrativa clássica, à mera representação e à objetividade, é a favor da montagem que significa e não apenas denota. Ele também tirava proveito da inevitável semelhança das imagens com o real. Segundo Ismail Xavier, Eisenstein tirava proveito da natureza reprodutiva do

cinema para contrapor, através da montagem figurativa, com planos não respeitando o espaço ou tempo, com o carácter ideológico que ele perseguia e que sem o qual o cinema para ele não faria sentido.

Ismail Xavier chama o estilo de Eisenstein como de “realismo socialista” (período de 1925 - 33) e diz que em relação à realidade ele sempre combateu o cinema espelho.

Neste aspeto, segundo Xavier existe um ponto controverso. O cinema intelectual de Eisenstein e sua aplicação no cinema do “monólogo interior “ do psicólogo russo Lev S. Vygotsky :

“O pensamento explicitado numa forma de montagem cinematográfica não precisa estar situado no espaço-tempo da consciência de um personagem de ficção. Ele pode simplesmente ser o pensamento do filme ou o pensamento exposto pelo discurso-filme” (Ismail Xavier , p.136)

Assim, prossegue Xavier, o cinema intelectual estaria também espelhando uma realidade mas neste caso a realidade de uma consciência, “que percebe, imagina e pensa“, um mecanismo de identificação.

Na função de representar a realidade, a questão de quem teria mais sucesso, se seriam os filmes mais próximos da teoria formalista de Eisenstein ou os com mais afinidade com a teoria de Bazin “baseada no poder da imagem cinematográfica“, não existe um ou outro estilo mais confiável, como sugere João Mário Grilo, ou que cumpra melhor ou pior esse fim.

João Mário Grilo, se referindo a Kracauer, diz que a grande novidade de sua teoria, foi harmonizar na prática do realizador a possibilidade de ser realista e formalista e não realista ou formalista, “essas duas tendências estarão equilibradas se a segunda não bloquear a primeira, se se limitar a seguir o caminho que ela aponta “ (Grilo,2007, p.156) .

No período pós-segunda guerra, surgiu o realismo italiano e para conceituá-lo Xavier recorre a Kulechov, que de uma maneira muito sucinta afirma que este“

diz respeito ao mundo social representado pelas imagens “ (Xavier p.52) “...capaz de captar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência“. Não se trata de adaptar os filmes a um padrão de sucesso e sim a uma concepção da realidade.

Para entendermos melhor o que separa o realismo do naturalismo Ismail Xavier afirma que o realismo não é necessariamente a reprodução perfeita dos detalhes e sim que a “arte será realista mais pelo significado produzido do que pela naturalidade de seus meios “ (p. 55)

Ou ainda para reforçar esse conceito, recorreremos ao realismo crítico, onde Xavier diz que “a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo mas com o objetivo de significar algo” (Xavier, p.67).

Pode haver quem questione a expressão realismo crítico alegando que a realidade é uma só, o real não tem versões com o risco de deixar de o ser. Porém sabemos que o observador desvirtua o objeto pelo simples ato de observar, o real independente se é representado ou não sempre estará condicionado a uma ideologia, a uma cultura, a um fator psicológico e levando esta questão em consideração faz sentido classificar o real.

No seu livro, “Introdução à teoria do cinema”, Robert Stam salienta a já referida tensão evidente entre os formativos, os quais defendiam que o cinema deveria deixar claro suas diferenças com a realidade, esta seria sua especificidade artística e os realistas, que defendiam que esta mesma especificidade era a de “oferecer representações confiáveis da vida cotidiana “ e que esta seria também sua “razão social“.

Como lembra Robert Stam alguns teóricos, provavelmente influenciados pelo neo-realismo italiano, preferiam o cinema “mimético, realista e revogatório“ enquanto outros continuam defendendo “um cinema intervencionista ostentador de suas diferenças com o real “ (p. 91) .

Esta questão existe até hoje e sempre existirá, não mais como ponto central das discussões teóricas, mas sempre se fazendo presente na questão de que se a arte se deve diferenciar da vida, do real ou ao contrário se aproximar dela.

Dudley Andrew (Andrew, 1984) nos ajuda no entendimento do realismo e do formalismo, o primeiro como sendo algo possível de ser identificado e o formalismo sendo a construção de algo que vala a pena ser identificado.

Seja nos filmes formalistas com “o pretensso controle artístico da imagem”, nos expressionistas, ou até através do plano sequência e sua imagens supostamente sem interferência, todos são manipulados pelo cineasta para propor uma reflexão sobre sua sobre uma determinada realidade. Não é o estilo , ou a forma que determinará se um filme é perversamente manipulador ou disfarçadamente apologista de uma doutrina ou não e sim a honestidade do cineasta, como já o observamos em outro contexto.

Segundo Gabriel Garcia Marques (entrevista no filme o *Homem Que Matou John Wayne*), ideologia é a concepção que alguém tem do mundo e portanto o cineasta que não confia no seu meio de expressão, o cinema, corre o risco de fazer um filme panfletário. A visão dele estará de uma forma ou de outra exposta na sua obra, não existe a necessidade de a ter que a explicar prepositadamente de uma forma quase didática.

3 – A Arte e o Cinema

O conceito de arte, ou o que é considerado ou não arte, é hoje em dia muito subjetivo e ou manipulado por interesses de mercado.

Inicialmente a palavra arte, na antiga Grécia, se referia a todos que produziam algo que necessitava de alguma destreza e aí se enquadravam por exemplo os escultores mas também os marceneiros. Um “conhecimento produtivo,” como pensava Aristóteles (Apud Wladyslaw Tatarkiewicz) diferente de um conhecimento teórico. Mais tarde surgiu o conceito de Belas Artes, que de certa forma diferenciava o trabalho de um pintor ou escultor e é este o conceito que ainda predomina hoje em dia, apesar de na maioria das vezes abdicar da palavra Belas e ser simplesmente Arte. Segundo Wladyslaw também naquela época existia um conceito de artes imitativas”, as que imitavam a natureza, que não tinham outra utilidade a não ser proporcionar-nos prazer e beleza. Porém, como diz Wladyslaw, para Platão e Aristóteles nem mesmo as artes imitativas eram sempre consideradas belas artes, visto que algumas eram desprovidas de beleza.

O cinema devido ter em sua essência a reprodutibilidade mecânica ou digital, como já foi dito anteriormente, herdada da fotografia, não era visto, no início do século XX, como uma arte, ele era acusado como algo que simplesmente reproduzia a realidade.

Marcadamente após o surgimento do som, esta tutela de o cinema ser apenas um reprodutor da realidade, ficou mais crítica e as discussões sobre a essência do cinema tornaram-se mais acirradas.

Porém, já no Manifesto das Sete Artes de Ricciotto Canudo de 1911 o cinema aparece como sendo a sétima arte. As outras artes foram : 1. Arquitetura, 2. Escultura, 3. Pintura, 4. Música, 5. Dança, 6. Poesia, 7. Cinema, segundo este manifesto o Teatro não aparecia pois este não seria uma forma independente de arte e sim uma combinação de diversas formas de artes já existentes.

Uma outra classificação, de quais as atividades seriam consideradas artes, incluiu as artes cênicas (teatro/ dança/ coreografia), a literatura incluindo a poesia,

e mais tarde a fotografia, a história em quadrinhos, os vídeo games, e a arte digital.

. O cinema além de englobar diversas formas de artes já existentes, ou seja uma arte inclusiva, o que o caracteriza “é o movimento dentro de um quadro e o próprio quadro que se movimenta” (Ruy Guerra).

A arte não tem compromisso com a realidade ou com a verdade, ela não pode ser reduzida a um significado pois deixaria de ser arte. É importante termos isto em mente, como cineasta e como espectador. Ao optar por ser o porta voz da verdade e /ou abrir mão da honestidade e da ética, que abordamos anteriormente, o cineasta corre o risco de fazer o espectador esquecer que o que o está assistindo é uma representação sempre subjetiva. Por outro lado o espectador atento na forma como assiste a uma obra, mantendo um olhar crítico, consciente e que não procura só assistir a obras com as quais já se identifica, só para reafirmar o que previamente já sabia, se posiciona como um espectador ativo e portanto menos manipulável.

Independente da discussão de que uma fotografia ou um filme possam ser considerados arte ou não, a procura pela representação da realidade, para também atender os anseios do espectador, faz muitos filmes hoje em dia procurarem histórias reais para orgulhosamente escreverem nos créditos - baseado em fatos reais -, mesmo tendo sido só levemente inspirados. É a indústria tentando atender o público na sua procura pelo real e a manifestação de uma forma de arte que poderia também ser entendida como uma “arte imitativa”, referindo-nos ao conceito da Grécia antiga já visto anteriormente, mas neste caso não necessariamente uma imitação estética mas sim uma reprodução comportamental e fatural.

As imagens se referindo ao real, que assistimos intencionalmente ou inadvertidamente, não vêm somente da indústria da informação mas também da indústria artística. Kracauer ainda em 1960, no seu livro *Theory of Film* (APUD Xavier), já alertava para a desconexão do homem com a realidade, imerso nas novas tecnologias, bombardeado por todo o tipo de informações, a maioria pasteurizadas. E é importante reforçar que este fenómeno não é “privilégio “ da industria da informação mas também existente na “ arte “ e entre elas o cinema.

Segundo Xavier a função da arte é ajudar na reconexão do homem com real “...provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (Xavier, p. 69)

Porém esse real não necessariamente é uma reprodução estética, ou fatual perfeita. A provocação da “...reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (Xavier, 2012) só acontece através da arte e não simplesmente através da reprodução. No texto *A Fotografia*, Siegfried Kracauer dá um exemplo de um homem a quem Wilhelm Trubner fazia um retrato e lhe pediu que não esquecesse das rugas e das pregas a quem Trubner respondeu: “Além mora um fotógrafo. Se quiser rugas e pregas, é ali que tem que tem que ir, ele faz-lhe tudo isso e bem limpinho, eu pinto história...” (Kracauer, *A Fotografia*). Como diz Kracauer para que a história se revele é necessário destruir a simples coerência de superfície que a fotografia oferece, a obra de arte seria que nem um espelho que não reflete tal qual somos mas como gostaríamos de ser ou como na verdade somos.

A informação objetiva e ao mesmo tempo abstrata, proveniente da ciência e da máquina, para se transformar em arte, necessita da sensação e da experiência que só o artista pode proporcionar-lhe. Segundo Xavier, devido a esta informação objetiva, o cinema “... adquire importância maior ..” em relação às outras artes no que diz respeito à nossa reconexão com o real, com o mundo concreto. Este, insiste Xavier, é o papel fundamental do artista cinematográfico, tirar proveito deste paradoxo, o atributo objetivo herdado da ciência, em experiência.

4 - Os meios que o cineasta dispõe

Como já vimos a adição da propriedade do movimento ao cinema, em relação à fotografia, aproximou-o ainda mais do real. Este fato, se ao mesmo tempo se tornou uma ferramenta cheia de possibilidades para o cineasta, tornou-se também uma armadilha, podendo aproximá-lo ainda mais da reprodução e afastando-o da arte.

Segundo Bazin, “a perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.” Podemos fazer um paralelo da introdução da perspectiva na pintura, “resultado da eterna procura do homem para reproduzir o real, rendendo-se à necessidade psicológica de “ substituir o mundo pelo seu duplo”, com o movimento no cinema. Estas duas características, que paradoxalmente desenvolveram a pintura e o cinema, podem ao mesmo tempo, ser também um limitador de seu valor artístico. No caso do cinema esta questão é ainda mais crítica, visto que segundo Bazin, movimento era só o que faltava à perspectiva na pintura para o homem “ substituir o mundo pelo seu duplo “.

Neste capítulo vamos abordar as ferramentas que o cineasta dispõe para expressar a relação da sua obra com o real, onde o movimento é uma delas.

Para representar a realidade, se for essa a sua intenção, cabe ao cineasta usar os meios de expressão da arte cinematográfica da forma que ele ache mais adequada à sua obra. Entre os meios que o cineasta dispõe, ou seja as ferramentas da encenação, estão os atores, os cenários, a ótica, o figurino, o movimento, a linguagem de câmara, o som etc .

“ A verdade das relações entre os homens e o mundo no qual eles estão mergulhados...” (Apud Guimarães, p. 11) à qual Bazin se refere, só pode, segundo César Guimarães, ser obtida através das ferramentas usadas na encenação.

Um dos exemplos destas ferramentas citados por César, pertencentes à ótica, é a profundidade de campo, a qual permite ao realizador não separar “ o centro do interesse dramático do contexto físico e humano que o envolve” e assim não o

desvinculando dos outros elementos que lhe são vizinhos. César Guimarães está se referindo a uma profundidade de campo grande, onde tudo estaria em foco e que esta contextualização do centro dramático com o que o cerca contribuiria para uma percepção da verdade.

Esta é uma possibilidade do uso da profundidade de campo e não necessariamente a única a auxiliar a expressar a verdade. Uma reduzida profundidade de campo pode ser muitas vezes mais potente na expressão da verdade do cineasta, não necessariamente os elementos vizinhos estão ligados a esta verdade, a desconexão deles podem até acentuá-la.

“ ... na maneira particular que tem o cineasta de fazer significar a realidade, que reside o princípio e seu estilo e ousarei dizer, sua hierarquia. “ (Bazin , p. 108)

Talvez a ferramenta mais potente que o cineasta dispões seja a atuação, a ponto de esta poder ser o foco principal da sua realização, visto que um filme pode ser realista somente através de detalhes que representem algo autêntico.

Mário Alves Coutinho, na introdução da análise de Bazin sobre os filmes mudos de Jean Renoir, diz que este cineasta nesta fase, tentava o realismo essencialmente através da direção de atores.

“Comecei por constatar que o gesto de uma lavadeira de roupas, de uma mulher que se penteia diante de um espelho, do verdureiro, tinham muita vezes um valor plástico incomparável ...” (Renoir apud Bazin p. 41)

Esta verdade representada pelo simples mas poderoso gestual dos atores, signos que reconhecemos e identificamos, nos permite aceitar uma nova forma de representação e introduzir outros signos que a princípio nos causariam estranheza e assim vão abrindo espaço para uma nova significação.

Uma verdade que se dá através de um olhar, de um gesto, de uma risada é segundo Metz uma “ verdade que ainda está para ser definida “e que são elas “ as

conquistas mais preciosas do cinema” (Metz, 2007).

O investimento artístico do cineasta nestes detalhes pode dar-lhe uma liberdade na encenação nos restantes elementos que fazem parte de um filme. Torna possível por exemplo um filme como *Dogville* de Lars Von Trier (2003) onde o cenário minimalista, teatral, a ausência de paredes, não comprometem a verdade dos personagens, de seus comportamentos e ações.

Nestes dois exemplos, de Renoir e Lars Von Tier, o detalhe escolhido para representar algo autêntico foi talvez dos poucos que por si só cumpre essa função: a atuação. A identificação primordial é naturalmente direcionada aos personagens, talvez nenhum outro detalhe como figurino, cenário etc, sustentasse por si só o atributo realista ao filme.

Portanto, enfatizamos que a representação do real não necessariamente se dá através da reprodução fiel do objeto ou do que é admitido como verosímil pelo espectador, como por exemplo no que se refere à decoração, cenografia, figurino etc.

Metz dá como exemplo que os melhores filmes do novo cinema e entre eles alguns do cinema direto que convencem o espectador de “uma espécie de verdade”, uma verdade segundo ele que é “ infinitamente difícil de definir, mas que sentimos intuitivamente” (Metz, p.185). É importante contextualizar que este novo cinema a que se refere Metz é o existente até 1966, além de alguns do cinema direto como já foi referido, também alguns filmes de Godard, Truffaut, Antonioni etc.

Por outro lado, se a representação do real for por tentativa de uma reprodução fiel do objeto, mesmo assim, por mais reais que sejam o roteiro, os cenários, o figurino, a fotografia, etc, se a cena não desperta nenhum engajamento, empatia, ou identificação, o filme não será realista. Será um filme evasivo por mais que tenha uma forma real.

Segundo Arnheim, quando não se percebe o estilo comum de representação pictórica “ a imagem parece uma reprodução fiel ao objeto”(Arnheim;2016). Uma característica dos filmes comerciais, de “evasão”, onde o espectador entra no filme, deixa-se absorver por ele, se abstrai do fato de que o que está assistindo é uma

representação, uma “ ilusão real “ .

É também uma imagem produzida como se não houvesse interferência, a inocência da imagem, que segundo o professor João Mário Grilo, caracteriza um clichê.

Existem filmes que só acontecem na tela. O espectador não se vê na tela, as possíveis mortes e sofrimentos não o atingem, como se fosse uma tela protetora. Independe de ser um filme fantástico ou um chamado documentário.

“ o realismo técnico ao mesmo tempo que é a essência do cinema pode ser também sua fraqueza “ (Bazin, p. 181)

Outra importante ferramenta, o plano sequência, seria ele a princípio, o representante por excelência da realidade, o mundo sem interferência no que se refere à linguagem de câmara e à montagem. O corte por outro ponto de vista, seria a princípio onde o cinema poderia, se for esse o objetivo , se livrar do peso da representação da realidade.

A potência que o corte e a montagem têm para desconstruir o objeto e assim dar-lhe outra conotação, permite ao cineasta representar o que ele quer, livrando-o, se assim for o seu propósito, dos significados já estabelecidos , criando uma nova realidade para assim poder dizer algo sobre o real .

Segundo Ismail Xavier, a montagem “...é o momento de colapso da objetividade contida na indexicalidade da imagem “ ; “ ...aqui estaria aplicada uma ruptura com a semelhança “ (Xavier, p 24)

Porém, como lembra Xavier, existe uma forma de montagem já perfeitamente assimilada pela platéia, um corte inevitável que não interfere na continuidade de cada cena em particular e que é indispensável para representar eventos separados no espaço e no tempo, “a descontinuidade temporal é diluída na continuidade lógica “ (Ismail, p.28). Quando assistimos a uma sequência que segue algum tipo de narrativa já conhecida, como por exemplo uma perseguição, aí segundo Ismail, surge uma outra forma de montagem aceitável, “uma continuidade de narração “.

Hoje em dia outra exemplo de montagem também facilmente aceitável, é a que confere uma continuidade no nível do interesse psicológico e ainda segundo Ismail, ela garante uma “ coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada “(Xavier, p. 30).

O códigos de representação usados no cinema e na fotografia estão em permanente transformação, o observador, através de um olhar crítico e atento, tem também que estar consciente deste fator e contextualizar uma obra na sua época. O cinema preto e branco, por exemplo, já foi considerado o mais perto da realidade, exatamente por assumir uma narrativa imagética que não espelhava a realidade, o mundo é colorido não preto e branco e o que a princípio era uma limitação tecnológica passou a ser um estilo.

O uso da perfeição técnica do cinema, o efeito da autenticidade e da naturalidade, frutos de uma fabricação cuidadosa e em preto e branco, são várias características dos cinema realista por exemplo de Rossellini, que como diz Bruno Costa eram para Kracauer e Bazin o ideal do cinema, "um meticuloso e cuidadoso planeamento para criar um efeito de realidade “ (Costa, Bruno, 2009).

Porém o preto e branco é um código que se foi alterando e se transformou em mais uma das muitas possibilidades ou formas de linguagem que o autor tem ao seu alcance. Individualmente cada ferramenta carrega seu código, mas que conforme é manipulada ou adicionada a outras, tem seu significado alterado. O cinema e a fotografia colorida já romperam essa supremacia do preto e branco como representante da realidade, o colorido traz a realidade objetiva e o preto branco a isenção subjetiva e que como as mais recentes opções tecnológicas como o 3D e a Realidade Virtual, são opções a serem usadas conscientemente pelos autores para a tentativa de representação da realidade.

Sidney Lumet, no seu livro *Making Movies* fala sobre a experiência de uma das primeiras vezes que usou a cor. Ele já tinha tido más experiências com o uso de cor e o Preto e Branco era sua área de conforto. Ele se perguntava porquê o Preto e Branco parecia real e o colorido falso. Foi na realização do filme *The Appointment* que descobriu a resposta “ Obviamente, eu estava usando a cor de

forma errada, ou mais sério ainda, não a usando “ (P. 9, Tradução livre) .

A consciência destas formas de linguagem e o que elas significam, são de suma importância para um cineasta.

O chamado cinema de improviso (Michel Mardore apud Metz p.174), como parte do “ cinema verdade”, do “cinema direto” é até hoje visto como uma espécie de “realidade fundamental “. Outro exemplo de forma de linguagem é a que segue o conceito de Marcel Martin (apud Metz C. , p.174) de cinema de roteirista, expulso pelo cinema de cineasta, o cinema que substitui a encenação pela presençação.

É importante todos estes conceitos estarem presentes, nos ajudam na nossa discussão sobre a presença da questão da representação do real ao longo da história do cinema .

No naturalismo pressupõe-se o controle apurado de todas as fases da execução de uma obra para reproduzir o real, como se fosse possível existir uma harmonia cósmica sem o caos. Esta inspiração vinda da Mitologia Grega deflagra a pretensão da ilusão do cinema clássico, que pressupõe uma “ ... realidade plena de sentido...” (Xavier, p. 71)

Alcançar o ideal de uma “ fusão real/ consciência a-ideológica “ é uma pretensão que o cineasta deve evitar e assumir que mesmo tendo um espírito fragmentado, sempre terá o olhar através de uma determinada ideologia.

O real não é necessariamente o visível, aliás poucas vezes o é. É no invisível que geralmente a motivação e as consequências acontecem. Segundo Ismail a “sociedade do espetáculo” (seguindo a noção de Guy Debord) se baseia na “hipervisibilidade” que parte do princípio que tudo que é visível é o suficiente para entendermos a essência dos fatos. Ismail cita Jean-Louis Comolli que propõe o uso da imagem e do som para oferecer ao espectador “um momento reflexivo do ver (em que ele se vê vendo)“. Completa ainda que em relação ao visível e invisível , existe sempre algo que se esconde: “ o invisível é a condição e sentido do visível “ (Xavier, , p.181) .

5 – Os ditos Documentários

“ À pergunta - o que é o documentário ? não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: - o que é o cinema ? “

(Jeans- Louis Comolli, Ver e Poder, p.173 apud Mário Alves Coutinho p. 32)

Iniciar este capítulo com a pergunta da citação acima, é uma tentativa de uma vez por todas eliminar a separação entre documentário e ficção, de um como se fosse o representante oficial do real e o do outro se fosse mero fruto de uma invenção.

Este capítulo poderia estar inserido no anterior, visto que os meios de representação dos ditos documentários, são parte das ferramentas que um cineasta dispõe para realizar seu filme. Estes meios de representação não estão submetidos ao compromisso com a verdade ou a servir de documento para a posteridade, assim como as ferramentas descritas no capítulo anterior não são exclusivas dos filmes ditos de ficção. Assim tentamos pelo menos diminuir a expectativa em relação a documentários como portadores da verdade e à ficção como descompromissada de tal.

A diferença entre documentário e ficção está se esvaziando cada vez mais, os diferentes tipo de narrativas, de representação, de construção ou desconstrução, não são exclusivos a um ou a outro dito gênero.

Hoje em dia talvez a maior diferença entre documentário e ficção, segundo Ismail Xavier esteja na forma de como é assistido, na expectativa criada no espectador, como ele se prepara para assistir a um modo ou a outro. Ismail menciona Roger Odin e sua contribuição para esta discussão, a distinção não se coloca só no objeto-filme, é necessário levar em conta o investimento feito pelo espectador para assistir o filme .

“ ... ao pressupor que a imagem na tela tem um doador-narrador real , ou seja alguém que pertence ao nosso mundo e que podemos questionar sobre identidade, verdade ...” (Xavier , p. 176)

Assim conscientemente ou inconscientemente o espectador se prepara para assistir um documentário, a preparação, o modo de assistir a uma ficção teria outra perspectiva :

“ ... ao pressupor um doador- narrador fictício, que pertence a um mundo que não o nosso, figura inquestionável “ . (Xavier, p.176)

Em relação à pre-disposição do espectador para assistir um filme, Roger Odin classifica como “leitura documentarizante “ toda a leitura capaz de tratar o filme como documentos.

Segundo Odin existem várias características de filmes que levam o espectador a eleger um “anunciador Real “ ou não. Por exemplo o fato de não haver créditos iniciais com nomes de atores leva o espectador a pressupor que o “personagem é real, um porta voz do real” .

Outro artifício para acionar uma leitura documentarizante no espectador pode ser através do “próprio texto fílmico “. Um formato de entrevistas, o olhar direto para a câmara ou uma imagem sem aparente tratamento profissional que induz o espectador a eleger o filme como “enunciador do real “.

Todos estes processos de narrativa, encenação ou do próprio dispositivo cinematográfico, podem também ser usados pelo cineasta para subverter ou surpreender o espectador.

A precariedade da imagem, é uma instrução documentarizante, ela faz o espectador identificar-se com o seu dia-a-dia, com o que é real. Este artifício é usado até no noticiário, que muitas vezes preferem recorrer as imagens com menos qualidade, como por exemplo de telemóveis, com enquadramentos fora do padrão e movimentos vacilantes para transmitir a sensação do foi mesmo assim.

Como já mencionamos anteriormente, o espectador cada vez mais gosta de assistir filmes baseados em histórias que aconteceram, dá-lhe satisfação dizer depois de um filme que aquilo realmente aconteceu, que foi baseado em fatos reais e os filmes usam deste artifício, colocando essa informação muitas vezes nos

créditos iniciais, como se o filme realmente espelhasse o real. É o caso do filme de Spike Lee, *BlackKkKlansman* (2018), onde está escrito nos créditos iniciais, que “este filme é mesmo baseado em fatos reais “ (Tradução livre de: *this joint is based upon Some Fo´Real, Fo`Real Sh*T*), neste caso usando também de uma certa ironia e assim aproveitando para reforçar a causa racial que move o cineasta na maioria de seus filmes.

Ao contrário e que poderia estar escrito nos créditos - este documentário foi baseado em fatos ficcionais - o filme *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, onde o cineasta Sam Hobkinson, como parte de um projeto fantasioso do artista Damien Hirst, usando da linguagem aceita como sendo o “anunciador do real“, narra um acontecimento que induz o espetador a supor que o que foi narrado aconteceu mesmo, vai em direção ao anseio do real documentarizado, sem ambiguidades, organizando o caos. A história de um suposto naufrágio de um navio carregado de tesouros, o resgate desses tesouros e sua posterior exposição em um museu, é narrada usando todas as ferramentas e linguagens que supostamente são as detentoras da verdade.

Recorremos à palavra caos, para ajudar-nos a entender uma possível definição de realidade, que segundo Guzman teria uma semelhança com a entropia, um permanente estado de alteração e portanto de desordem, ou seja o Caos.

Guzman questiona que se a realidade é um caos, como um cineasta pode seleccionar o que filmar? e sugere duas opções: o ponto de vista e a distância.

A premissa do ponto de vista já pressupõe que filmes, inclusive os chamados documentários, são sempre uma versão do cineasta, é importante novamente acentuar esta questão, não só para alertar o espectador mas também para o próprio cineasta se tornar claramente consciente do significado de sua obra. O cineasta em última instância pode ser visto como um “fabricante de significados“ (Alan Rosenthal e Bill Nichols apud P Guzman p. 23), os quais serão possíveis significados ou melhor os seus significados.

Voltando à questão do ponto de vista e ainda recorrendo a Guzman, segundo

ele o ponto de vista, serviria para anular o caos, ele daria um sentido à realidade. Este recorte provoca o espetador a pensar, dá-lhe uma alternativa.

Em relação à outra possível forma de um cineasta poder selecionar o que filmar perante o caos, a distância, Guzman nos coloca diante do paradoxo que geralmente o cineasta filma o que ama, o que o atrai e cativa então como obter distância? Ele sugere que em um segundo momento, na revisão do roteiro, das referências, na reescrita se aplique essa distância. Guzman cita o filósofo Gilles Deleuze que afirma que o homem fabrica sem cessar um território para sair do caos e ao criá-lo, pode-se obter a distância. Ou ainda recorrendo novamente ao conceito da entropia, que de acordo com seu princípio, quanto maior a informação menor a desordem.

O cineasta recorre ao estudo, mergulha no assunto de seu filme e assim “fabrica seu território”, se informa e tenta dar sentido ao caos.

“nenhuma situação da realidade pode ser filmada sem alterar uma parte de seu estado original” (Jean-Louis Comolli apud Patricio Guzman, p. 23)

No filme *For Ever Mozart*, como escreveu Fergus Daly no seu artigo “A beautiful Exception: Godard’s *For Ever Mozart*”, Godard poderia ter sido questionado se não seria melhor fazer um documentário, já que a ideia era falar sobre a guerra da Bósnia. Acontece que Godard acreditava que um cineasta na ficção pode encontrar caminhos na forma de se expressar que se aproximam mais da realidade. Aqui neste caso aproximando a conotação da realidade e consciente que mesmo a “pura” denotação, neste caso representada pelo documentário, ela também falharia nessa representação.

Nos chamados documentários, que para muitos inadvertidamente é a “realidade nua e pura”, o que como já vimos é uma impossibilidade, talvez como sugere João Mário Grilo, se referindo a Kracauer, é necessário um estado de tensão entre “os ritmos internos” do cineasta, entre suas convicções e crenças, características do filme experimental, aliado à realidade que ele quer transmitir e

assim de uma forma ambígua, a função que se espera do chamado documentário se aproxima mais de uma possível realidade.

Frederick Wiseman em seus documentários sobre diversas instituições da sociedade, os chamados - reality fiction -, apesar de ter seu próprio ponto de vista, fazia questão de deixar margens para a reflexão, “ não se trata mais de dizer quem são os bons e os maus, o certo e o errado e sim deixar o espectador descobrir os dilemas das relações, das pessoas e dos locais “ (Costa, José Manuel) , até porque sendo a realidade por si só sempre ambígua e subjetiva sua representação também o será.

Mesmo nos chamados documentários, segundo Mário Alves Coutinho, é inevitável, visto que é inerente ao cinema, um processo metonímico e escolher que parte irá representar o todo, já é uma interpretação do real, um olhar através de uma lupa para “realçar “ a essência ou o que interessa à narrativa.

“documentários não são fotocópias da realidade, mas antes representações dela “
(Alan Rosenthal e Bill Nichols apud P Guzman p. 23)

6 - Espectador e Verossimilhança

Todas as formas de linguagem e de representação existentes são passíveis de se tornarem repetitivos perante o espectador, levando-o a uma interpretação previamente formatada, pasteurizada. Os significados começam a ser catalogados e a ambiguidade é substituída pelo não questionamento, visto que o significado já criou seus alicerces através dos filmes precedentes do mesmo estilo. A repetição cria novos protocolos de representação. Mas não é só o espectador, devido à natural acomodação intelectual a uma forma de linguagem, que o faz não repensar uma representação e assim sempre repetir seus significados, o próprio cineasta corre esse risco de se acomodar em representações e em significados que devido à sua repetição e ao seu uso contínuo, se esvaziam, ou perdem a ambiguidade necessária em qualquer representação.

A maneira como vemos uma foto, é importante novamente enfatizar, é também inevitavelmente filtrada pela cultura individual ou pelo inconsciente coletivo, um grupo de signos comuns a uma comunidade. Esta subjetividade do olhar vai-se alterando pelo acumulo de experiências vividas e por como elas ficam registradas na nossa memória. Independente das imagens que um ser humano se lembra, ou de como se lembra delas, estas são parte dele, mesmo ele não sabendo o que estas memórias querem dizer, elas dizem respeito a ele e o definem. Siegfried Kracauer no texto *A fotografia*, traduzido por Nélcio Conceição, diz ainda que estas memórias são guardadas em função do que faz sentido para essa pessoa, diferente da fotografia, que muitas vezes funciona como um “arquivo” para a nossa memória, mas que tem a natureza de seu registro num contexto espacial ou temporal e por isso as imagens da memória são distorcidas em relação à reprodução fotográfica. Será este um dos motivos para que, segundo vários pensadores, a arte representaria melhor o real do que a fiel reprodução? ou seja, mais representativo do que a fotografia da imprensa, idealmente sem conotação, o faria? Seria a arte se identificando com o processo da memória? Levando em conta a impossibilidade do real e que este sempre vai estar sujeito ao observador,

esta identificação entre arte e processo de memória faz sentido.

Nesta relação de arquivo fotográfico e memória, Kracauer diz também que o público vê o mundo que as fotos publicadas o impede de ver, a quantidade, a multiplicidade de imagens não servem como suporte para a memória, elas assolam a represa da memória.

Na verdade nunca uma época soube tão pouco sobre si mesma, “a idéia-imagem afugenta a idéia, a nevasca de fotografias revela a indiferença em relação ao sentido das coisas” (Kracauer S., A Fotografia, Trad: Nélío Conceição).

As múltiplas telas ou fontes de informação e entretenimento que nos cercam, confundem ainda mais a representação da realidade e segundo Bruno Costa, se existe supremacia de algum dos lados, este tende a ser o da representação, visto que cada vez mais as coisas só são aceitas como reais quando tornadas visíveis e representadas.

Somos invadidos por imagens fotográficas e imagens em movimento, um contexto ampliado em relação à época de Kracauer, as suas teorias sobre a representação da realidade através das imagens e como sua quantidade e multiplicidade afetam ainda mais essa representação, são também aplicáveis aos dias de hoje e de uma forma mais clara.

A fotografia e principalmente o cinema, nos seduziram com a possibilidade de vivenciar situações sem efetivamente estar lá. A natureza humana se ajeitou facilmente a este modo passivo e confortável de aparentemente se entreter e tomar conhecimento do que acontece não só na sua vizinhança mas também no mundo. Porém com diz Bruno Costa a citada supremacia das telas se revelou sinistra, pondo em causa o eterno desejo da captura da realidade, comprometendo, sem saber, o nosso próprio senso do real e da realidade.

O poder ilusório do cinema e da fotografia, que a princípio era considerado um perigo ou um efeito colateral, passou a ser entendido como sua própria essência, sendo a narrativa cinematográfica a revelação desse poder, como ressalta Bruno Costa no seu texto. O entendimento de uma realidade através de uma narrativa que usa as imagens para expor muitas vezes o invisível e o não

visível dessa realidade, o que não temos consciência, pauta nossa maneira de estar e entender o local onde vivemos. Esse é o poder ilusório do cinema e da fotografia enquanto arte, uma subjetividade transmitida por um autor, potente mas ao mesmo tempo sem compromisso de ser o espelho fiel da realidade ou de ter que ser sua clara representação como pretendem e pretensiosamente se propõem, outros meios audiovisuais, não dando margens à reflexão.

É pela diégese que o público em geral é absorvido, aceitando-a como parte do real. Na maioria dos cine-clubes e conversas após os filmes o que se discute majoritariamente é o enredo e as questões humanas, cada um projetando suas próprias experiências e misturando o universo diegético com o seu mundo real. Como observa Metz assim não será possível analisar um filme , “ já que é o mesmo que analisar significados sem levar em conta os significantes “ (Metz, p. 167) .

Fica claro que além do possível trabalho do cineasta em representar o real existe também, como já referimo-nos no início do capítulo, a interferência do próprio espectador, este dependendo de sua cultura fará seu recorte .

A percepção da realidade, por parte do espectador, depende também do estágio de desenvolvimento em que se encontra a sociedade onde ele vive, do estilo contemporâneo. A maneira como ele, o espectador, percebe a realidade representada no filme é a que está condicionada ao seu período.

Por exemplo na idade média a representação pictórica, como já foi comentado anteriormente em outro contexto, ainda não conhecia a perspectiva, o espectador estava condicionado a entender a representação da realidade daquela forma.

Segundo Rudolf Arnheim, as obras de Giotto de Bondone (1267-1337), apesar de seu estilo sofisticado, eram consideradas na época como o mais próximo possível da realidade. Este é mais um exemplo da importância da contextualização da expressão artística, da influência de sua época e na maneira como vai ser percebido o real.

“Os quadros de Giotto dificilmente poderiam ter enganado seus contemporâneos se tivessem julgado o realismo por comparação direta com a

realidade “ (Arnheim, p.126) .

Arnheim diz ainda que foi devido à comparação com as obras de seus antecessores e artistas contemporâneos o motivo pelo qual Giotto foi considerado um exímio representante da realidade.

Com a chegada do renascimento e da perspectiva gráfica, o mundo começou a ser representado de uma forma real. Apesar de neste mundo duas linhas paralelas serem oblíquas, este realismo, esta nova forma de representar a realidade foi absorvida pelo espectador. O importante para nós nesta discussão é trazer mais um elemento que influencia a percepção da realidade e consequentemente sua expressão através do artista, estamos falando de sua época e de seu contexto cultural.

Dudley Andrew classifica as emoções e sensações como funções passivas porém a percepção como uma função ativa que vai-se aprendendo e desenvolvendo. As diferentes percepções são ajustadas entre si, dando uma continuidade na visão geral do real e ainda segundo Andrew o que percebemos mas não conseguimos ajustar, encaramos como uma alucinação.

O estilo de representação conhecido pelo observador tem predominância em relação à percepção do mundo físico em si, completa Arnheim, ou seja como falamos anteriormente, os códigos de representação usados pelo artista assumem relevante importância em como o observador percebe a realidade, esta questão é ainda mais evidente no cinema.

E é devido à indexicalidade ontológica do cinema, herdada da fotografia, que estes códigos assumem tamanha importância na obra de um cineasta e de como ela é percebida pelo espectador. . Se assistirmos hoje um filme de 1890, devido às suas imperfeições técnicas para os padrões de hoje, não nos dão uma ilusão da realidade comparado aos filmes atuais mas foi “ ... suficiente para fazer os primeiros espectadores gritarem de medo quando o trem avançava impetuoso em sua direção .” (Arnheim, p. 127) .

Há menos de um século, como observa Arnheim, as pinturas de Cézane e

Renoir não eram aceites pelo fato de parecerem “ofensivamente irreais”, isto acontecia não por uma questão de gosto ou julgamento e sim pela percepção que correspondia aquele período, pelo padrão de representação da época.

Através dos Clássicos franceses do século XVII, Metz recupera uma definição do que é verossímil, do que faz o espetador comum acreditar no que vê, se identificar de alguma forma “ é verossímil o que está conforme as regras de um gênero estabelecido “ .

Porém o que é verossímil não é necessariamente real, pode ser o que achamos que seja real e pautamos a nossa vida nessa crença, que é aceite pela sociedade em que vivemos. A título de ilustração recorremos a Sidney Sheldon, que quando foi perguntado qual era a diferença entre realidade e ficção reespondeu, que a diferença era que a ficção tinha de ser verossímil.

Metz nos dá um exemplo de que teria sido verossímil para os clássicos franceses do século XVII de que Pirro (Rei do Epiro e da Macedónia, a.c.) foi “um príncipe requintado e elegante e não o grosseiro cabo-de-guerra, o que ele provavelmente foi de fato”. O cinema nos seus pouco mais de cem anos de existência já criou seus próprios significados cinematográficos aceites pelo público, “ um verossímil cinematográfico”(Metz, pg 230).

Os gêneros clássicos do cinema estão repletos de personagens criados pelo próprio cinema, que através da repetição, se tornaram representantes imagéticos de certas épocas. Metz cita alguns exemplos como o herói, o “ único tipo de homem verossímil no western “ (pelo menos no papel de protagonista). Naquela época qualquer herói tinha que obedecer a certa maneira de falar, de andar, de se comportar para assim ser verossímil e aceite como um “ real cinematográfico “ pelo espetador.

Metz nos traz o exemplo do filme de John Ford, *O homem que matou o facínora* (1962, *The man who shot Liberty Valence*) onde um jornalista ao rasgar as folhas que seu assistente tinha escrito sobre um senador diz “ No Oeste, quando a lenda é mais bonita que a verdade, imprimimos a lenda “ (Metz, p. 230).

Através de um conteúdo verossímil uma obra compartilha o seu assunto de

uma forma mais eficaz. Porém como reforça Metz o “ assunto não é o conteúdo” . O conteúdo é a forma de tratar o assunto (Metz, p. 232). Por exemplo as “ censuras institucionais “ atuam, na substância do conteúdo, isto é , nos assuntos” . Porque, como diz Metz para deixar mais claro esta questão, não é o filme de amor ou o filme histórico que sofrem uma censura institucional mas sim os filmes politicamente progressistas ou um filme “ ousado” e que a outra forma de censura , a do verossímil, visa a forma de tratar do assunto ou seja o conteúdo.

Segundo Metz a obra que é parcialmente libertada do verossímil é a obra aberta, “aquela que, neste ou naquele aspeto, atualiza ou reatualiza um destes possíveis que estão na vida (no caso de uma obra realista) ou que estão na imaginação dos homens (no caso de uma obra “ fantástica “ ou “ irrealista “),mas que tinha sido esquecido por causa da prévia exclusão pelo verossímil das obras anteriores “ (Metz, p. 235) .

“ A obra verossímil quer ser e quer ser tida como diretamente traduzível em termos de realidade. É aqui que o verossímil encontra seu pleno funcionamento : tratar-se de se fingir de verdadeiro “ (Metz, p. 239)

Robert Stam, nesta questão do espectador e da verossimilhança também afirma que o realismo é culturalmente relativo. Stam cita o exemplo de que para Salman Rushdie, a irreabilidade auto-ostentatória dos musicais de Bollywood fazem os musicais da hollywoodianos parecerem o neo-realismo Italiano. Além do realismo ser relativo à cultura local, ele é por vezes também arbitrário, como salienta Robert Stam e neste caso recorre ao exemplo já apontado anteriormente, de que várias gerações de espectadores consideram o filme preto e branco mais realista que o colorido, apesar de a realidade em si ser colorida.

“ não existe um mundo real, primário, que nós submetemos a vários tipos de representação, existem sim múltiplos mundos que indivíduos ou grupos constroem e vivem neles” (Goodman, Nelson APUD Andrew, p.38)

É importante salientar, segundo Andrew, que este mundo a que se refere Goodman, é um conjunto de elementos que consiste em objetos, sentimentos, associações e ideias, enfim um compreensivo sistema que contém estes elementos, que convivem em um mesmo horizonte, os mesmos elementos que estão diante dos nossos olhos, que vêm da experiência e aqueles no horizonte, que formam o background.

O conceito de verossimilhança num filme tem um sentido duplo. Tem a verossimilhança em relação ao mundo como o conhecemos e a verossimilhança dentro filme, diegética. A primeira é a que o espectador primeiro avalia e pode afastá-lo ou não do filme, fazer com que não acredite no que se passa e com isso se distanciar. A segunda verossimilhança é conquistada pelo cineasta e aceita pelo espectador. É criado um novo mundo de possibilidades, os acontecimentos e personagens obedecem a novos códigos e surge uma nova significação e essa nova verossimilhança tem que ser respeitada.

Hoje em dia nas séries de tv, onde por muitas vezes existe mais liberdade criativa do que no cinema “big-screen”, a sua longa duração torna mais acessível a criação de novos códigos diegeticamente verossímeis, porém a partir daí, esse mesmos códigos têm que ser respeitados para ser internamente verossímeis.

Um exemplo ilustrativo foi na série *Games of Thrones* (aviso de spoiler), onde a existência de dragões voadores e cuspidores de fogo já era aceite pelos espectadores como algo real no mundo fantástico da série, mas não tinha tido nenhuma evidência da inteligência deles, que justificasse no último capítulo um dos dragões ter tomado a decisão de que se a dona dele não ia assumir o trono mais ninguém o assumiria e assim queimando-o, não foi diegeticamente verossímil.

Robert Stam afirma que o público tem a tendência de sempre olhar a tela como “espelho da vida”. Ao comentar sobre um filme a frase “... aconteceu mesmo !” ou “... realmente aconteceu ...”, avaliza o que ele escolheu para assistir, dá importância e relevância à sequência do filme que ele está contando ou ao assunto do filme. A indexicalidade do cinema já está introjetada no espectador, o

julgamento da ligação com o real acontece mesmo em filmes onde o cenário, figurino, etc, não espelham o “ o mundo lá fora “ , ou até mesmo sem atores. As relações estabelecidas no filme, entre os personagens ou entres os diversos poderes representados, sempre levarão o espectador conscientemente ou não a fazer um paralelo com o mundo que ele conhece. Stam se refere a Kracauer que diz que “os filmes são vistos como representando , de uma forma alegórica, não a história literal, mas as obsessões profundas, perturbadoras e inconsciente do desejo e da paranoia nacionais “(Stam;2013) .

Robert Stam recorre também à fenomenologia e à psicologia gestáltica se referindo a um ensaio de Merleau- Ponty, “ the film and the new psychology “ de 1945, que discutia “ os parâmetros fenomenológicos do cinema como um “ gestalt temporal “ cujo realismo palpável era ainda mais preciso que o do próprio mundo real “ (Stam, p.100)

Estabelecer os limites de representação da realidade é inevitavelmente um processo de autoconsciência. O observador, espectador, que assiste a uma reportagem seja por meios audiovisuais ou através da imprensa ilustrada, a um documentário ou mesmo a um filme, uma série etc, não pode ser passivo, com o risco de intencionalmente, ou não, absorver uma realidade distorcida. Ela sempre será fragmentada, mas o espectador tem que estar consciente qual é a fonte, de quem a realizou, do seu contexto e treinar o olhar, saber que tipo de obra está observando, se o envolve mais pela razão, pelos sentidos, pela emoção ou pela identificação. Esta tarefa é hoje em dia, mais que nunca, um desafio para todos nós.

7– Considerações finais

O real, a realidade, o realismo, a relação da fotografia e do cinema, os diversos movimentos e estilos cinematográficos e sua contextualização, a questão da arte, os meios de expressão de um cineasta, os documentários, a percepção do espectador e a verossimilhança, são temas que sózinhos justificariam uma dissertação sobre as suas diversas relações com a representação do real. Ao incluirmos todos eles nesta dissertação, não é possível um maior aprofundamento em cada um, mas por outro lado escancara, brevemente através de todos eles, a urgência atual de uma postura consciente, de quem faz e de quem assiste filmes, no que diz respeito à sua relação com a representação do real.

“Torna-se cada vez mais difícil isolar o processo de representação da realidade e caracterizá-lo unicamente como uma esfera meramente alusiva e metafórica à sombra de um real que não pode ser , em última estância, totalmente representado” (Costa, Bruno 2009)

Na mitologia grega a tensão permanente da vida é o desafio do equilíbrio entre a harmonia e o caos. Como já vimos anteriormente, a realidade é um caos, a vida não existe sem o caos, esse foi um dos motivos pelo qual os deuses criaram o homem, a harmonia não se sustentava sozinha, o caos é necessário e faz parte da realidade.

“ não há vida sem morte, não há história sem sucessão das gerações, não há ordem sem desordem, não há cosmo sem um mínimo de caos. É por isso que, perante as objeções que lhes fazem certos deuses, Zeus escolheu poupar dois humanos “ (Ferry, p.164)

Luc Ferry em seu livro *A sabedoria dos Mitos*, aponta a música como uma metáfora da vida através da flauta de Pã, instrumento que só é possível tocar uma nota de cada vez, onde portanto a harmonização é impossível e do contraponto da arpa de Apolo, o símbolo da harmonia.

Estes dois instrumentos musicais representam a ordem cósmica, o equilíbrio entre a harmonia e o caos. Aqui retratada pelo deus do caos, Dionísio, de quem Pã era próximo e o deus da harmonia, Apolo.

A música como metáfora da vida ajuda-nos a atender o cinema também como tal, uma arte que nos causa desconforto, prazer e identificação, fazendo-nos sentir o caos e a harmonia, e aí sim uma experiência do real.

Esta espiritualidade laica, que segundo Luc Ferry foi um dos legados da mitologia grega para a filosofia, reforça as questões não tangíveis da vida, o invisível que não faz parte da realidade, ele é a realidade.

A realidade que nos define, segundo Patrício Guzmán, passa mais por um “reconhecimento dos sentidos”, ou seja um resultado da vista, do tato, do ouvido, etc, e portanto uma “percepção subjetiva”. Assim sendo, insiste Guzmán, já que a realidade é subjetiva, “pode-se afirmar que existem várias realidades” e então como haveria de existir uma definição conclusiva para o que é realidade.

Através do conhecimento e do talento de como combinar as cores, os objetos, enquadramentos, luz, movimentos de câmara, atuação e todos os recursos que o cinema oferece ao artista, este com sua obra consegue impactar o observador, quase como que uma experiência vivida, revela e faz revelar uma realidade, que assim como nos critérios seletivos das imagens da memória ele não tinha consciência. Esta representação se aproximaria mais da realidade do que a simples reprodução.

O conceito de cinema epifânico de Bazin talvez retrate a forma mais real que o cinema pode alcançar, se entendermos a epifania no seu sentido filosófico, como um profundo entendimento da essência das coisas, ou de sua origem grega epiphanéia, que pode ser traduzido literalmente como uma manifestação ou aparição.

Pode ser também um pensamento iluminado ou a sensação de considerar algo como esclarecido, solucionado, completo.

Segundo Bazin “graças ao cinema podemos ter epifanias do real. A ideia que é mais importante em Bazin é que tudo o que a câmara filma pode ser modulado em epifania“. Bergala ainda afirma que a tendência do cinema moderno é mais reconstruir o mundo, a “pobre realidade“, mas que ao mesmo tempo “existe uma presença do mundo que o cinema pode às vezes conseguir captar”(Bergala;2017).

O objetivo de um cineasta não deveria ser reproduzir o real, segundo Mário Alves Coutinho “...não existe interesse em melhor restituir o real senão para fazê-lo significar mais. É neste paradoxo que reside o progresso do cinema “ (Coutinho,pg 109) .

Como vimos o espectador percebe tudo e o cinema não é excessão, através de códigos culturais, os quais regulam nossa percepção e esta visão nos mantém neste mundo. Existem raros momentos, segundo Andrew, de pura percepção, Cabe ao cineasta criar novos códigos,fazer pensá-los e problematizá-los e assim ampliar a quantidade dos momentos de pura percepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (1983), *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Os pensadores*, São Paulo: Zahar, **APUD** Mário Alves Coutinho (2017), *Mil maneiras de ir em direção ao real: Introdução ao livro O realismo impossível* de André Bazin
- Andrew, Dudley (1984), *concepts in FILM THEORY*, Oxford: Oxford University Press
- Arnheim, Rudolf (2016), *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*, Trad. Ivone Terezinha de Faria, São Paulo: Revista
- Baer, Ulrich, (2002), *The Shutter's suspension of time: Toward a Democritean theory of photography*, New York University
- Balazs, Bela (1970), *Theory of the film*, New York: Dover Public. Inc **APUD** Xavier, Ismail (2012), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 2ª Ed, São Paulo: Paz e Terra
- Barthes, Roland (1982), *O óbvio e o obtuso*, Trad. de Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70
- Bazin, André (2017), *O realismo impossível*, Trad. de Mário Alves Coutinho, Belo Horizonte: Autêntica Editora
- Bergala, Alain, (2017), *O cinema epifânico e sagrado de André Bazin*, Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho, Posfácio do Livro *O realismo impossível* de André Bazin
- Bernardet, Jean- Claude (2007), posfácio de *A Significação no Cinema* de Christian Metz, trad. de Jean-Claude Bernardet, São Paulo: Perspectiva
- Costa, Bruno (2009), *Cores, transparência e opacidade: Os limites da representação da realidade em Blow-Up e em Kracauer*, Cinema e imagem: PUC- RS
- Coutinho, Mário Alves (2017), *A Invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado*; préfácio do livro *O realismo impossível* de André Bazin

- Daly, Fergus (2001), *A beautiful exception: Godard's for ever Mozart*, Australia: http://Sensesofcinema.com/2001/jean-luc-godard-pt-1/godard_mozart/ em 14 de Maio de 2018
- Ferry, Luc (2014), *A sabedoria dos mitos*, Trad. de Pedro Vidal, Lisboa: Temas e Debates
- Gamwell, L. (2000), *The Muse Is Within, Dreams 1900-2000*: p. 13-59, Cornell University Press: Autor
- Guimarães, César (2017), *Mil maneiras de ir em direção ao real*; prefácio do livro *O realismo impossível* de André Bazin
- Grilo, João Mário (2007), *As lições do cinema: manual de filmologia*, Lisboa: Colibri: FCSH da Universidade Nova de Lisboa
- Guzmán, Patricio (2017), *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*, Trad. de José Feres Sabino, São Paulo: Edições SESC SP
- Kracauer, Siegfried, *A Fotografia*, Trad. de Nélcio Conceição da versão publicada em Siegfried, “Die Photographie”, 1963, Frankfurt: Suhrkamp
- J.M.W. (1973), *Documents of Film Theory*: Riccioto Canudo's “*Manifesto of the seven Arts*” Salisbury, USA: Literature Film Quarterly
- Lumet, Sidney (1996), *Making Movies*, New York: First Vintage Books Edition
- Machado, Carlos E. T., *Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do segundo império - pontos de contato*, <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742006000200003> em 16 de Maio e 2019, UNESP, São Paulo
- Metz, Christian (2007), *A significação no cinema*, Trad. Jean-Claude Bernardet, São Paulo: Perspectiva
- Odin, Roger (2012), *Filme documentário, leitura documentarizante*, Trad. de Samuel Paiva, São Carlos- São Paulo: Significação
- Pasqua, L.D. (2016), *O sonho de Accattone: Psicanálise e cinema na obra de Pier Paolo Pasolini*, Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte, n.46, p.95-104

Stam, Robert (2013), *Introdução à teoria do cinema*, 5ªEd, Trad. de Fernando Mascarello, Campinas, SP: Papirus

Tatarkiewicz, Władysław (1997), *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 6ªEd, Trad. de Francisco Rodriguez Martin, Madrid: Tecnos

Xavier, Ismail (2012), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 2ª Ed, São Paulo: Paz e Terra

FILMIOGRAFIA

Buñuel, Luis (1928) *Un Chien Andaluz*

Fellini, Federico (1954), *La Strada*

Hobkinson, Sam (2017), *Treasures from the wreck of the unbelievable*

Lee, Spike (2018), *BlackKlansman*

Oliveira, Diogo; Laet Bruno (2017), *O Homem Que Matou John Wayne*

Pabst, Georges w., (1926) *Secrets of a Soul*

Pasolini (1961) , *Accattone*

Von Trier, Lars (2003), *Dogville*

OUTROS: AULAS e PALESTRAS

Costa, José Manuel (2018), Aulas de Documentário, ministradas no mestrado de ciências de comunicação na NOVA- FCSH

Grilo, João Mário (2018), Aulas de Realização Cinematográfica ministradas no mestrado de ciências de comunicação na NOVA- FCSH

Guerra Ruy, (2015), Aulas de direção Cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro na cidade do Rio de Janeiro

